



---

## Notes sur la pensée du « comique » au XVII<sup>e</sup> siècle

Jean-Yves Vialleton

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/260>

ISSN : 1969-6434

### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Édition imprimée

Date de publication : 30 mai 2005

Pagination : 41-51

ISBN : 0151-1874

ISSN : 0151-1874

### Référence électronique

Jean-Yves Vialleton, « Notes sur la pensée du « comique » au XVII<sup>e</sup> siècle », *Recherches & Travaux* [En ligne], 67 | 2005, mis en ligne le 30 septembre 2008, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/260>

---

## Notes sur la pensée du « comique » au XVII<sup>e</sup> siècle

*Roman et réalité*<sup>1</sup>, on se le rappelle, s'ouvre sur une facétieuse citation d'Anatole France. Cette épigraphe énigmatique constitue le point de fuite du vaste tableau : elle invite à méditer sur le rapport entre comédie et roman (rapport que l'histoire comique met parfois au cœur de son sujet)<sup>2</sup>, mais au-delà, sur ce qui relie les genres (qu'habituellement le théoricien de la littérature cherche d'abord à bien distinguer) et donc sur rien moins que le rapport entre la littérature et la vie.

### « Ce que faisaient les anciens auteurs dedans leurs comédies »

Le préambule qu'ajoute Sorel en 1633 au Livre I<sup>er</sup> de son *Histoire comique de Francion* a donné lieu à bien des interprétations. S'agit-il de se garantir contre la censure ? S'agit-il d'attaquer le théâtre et son succès pour imposer contre lui le genre romanesque ? On peut aussi bien le lire à la lettre : Sorel pense son roman à l'aide de notions prises à la poétique du théâtre (tragique et comique) et prend en modèle « ce que faisaient les anciens auteurs dedans leurs comédies ». L'histoire comique puise dans l'ancien théâtre<sup>3</sup>, mais plus globalement elle met comme lui en scène la personne privée et les hommes ordinaires, la « vie commune ». Elle partage avec la comédie ce que nous appelons aujourd'hui après les théories logiciennes de la littérature un même « univers de fiction », mais ce qu'on appelait au XVII<sup>e</sup> siècle « sortes de vie » (D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*<sup>4</sup>), « façons de vie » (Sorel, préface à *Polyandre*), c'est-à-dire ce qu'on

1. J. Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Minard, 1981. Nous abrègerons dans la suite en *RR*, suivi des numéros de pages.

2. *RR*, p. 311-313 (le théâtre dans le *Berger extravagant*), *RR*, p. 506-509 (*Le Roman comique* « roman de la comédie »).

3. *RR*, p. 227-228 (« Les ancêtres de Faeneste sont [...] moins à chercher chez les romanciers que chez les dramaturges »).

4. D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, II, 10, éd. H. Baby, Paris, Champion, 2001, p. 207.

considérerait comme une facette de la condition humaine. Mais cette évidence n'apparaît dans toute sa force que quand on revient aux termes mêmes dans lesquels le XVII<sup>e</sup> siècle inventoriait « ce que faisaient les anciens auteurs dedans leurs comédies », c'est-à-dire à l'« idée » de la comédie. On retrouve alors les lieux, les situations, jusqu'aux mots-clés, caractéristiques de la littérature facétieuse et des histoires comiques : « La *Comédie* servait à dépeindre les actions du peuple, et l'on y voyait que Débauches de jeunes gens, que Friponneries d'Esclaves, que Souplesses de femmes sans honneur, qu'Amourettes, Fourbes, Railleries, Mariages, et autres accidents de la vie commune », elle « souffre toutes [l]es bassesses, voire même les désire et ne rejette point les entretiens des Cabarets et des Carrefours, les proverbes des Portefaix, et les Quolibets des Harengères ; à cause que toutes ces choses contribuent à la bouffonnerie qui doit presque l'animer partout, et qui fait ses plus exquis et ses plus essentiels ornements<sup>5</sup> ». Le cabaret (*taberna*) est ainsi un lieu emblématique de la comédie, alors même qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, c'est surtout un lieu de la littérature comique non-dramatique (roman, poésie à la première personne, pamphlet, et même légendes biographiques) et des arts plastiques (*pittura al naturale*). Le comique est le « genre de vie » de la ville, il est aussi parfois celui du village. C'est que la tradition donne comme origine à la comédie la fête paysanne<sup>6</sup>. Ronsard sait s'en souvenir quand il compose ses *Amours* « comiques » de Marie<sup>7</sup> et ce qu'il appelle ses « folâtries » selon un mot qui deviendra un des mots-clés de la littérature facétieuse.

Il n'est donc pas étonnant que la poétique de l'histoire comique ait emprunté à celle de la comédie, autant qu'à celle de l'épopée. Si la poétique de la comédie est l'objet de moins de commentaires que celle de la tragédie, c'est parce qu'elle est moins noble, et aussi trop claire et trop accessible : on peut la lire sans grec dans les compilations des textes des *grammatici* en préface de tous les Plaute et de tous les Térence. Sorel dans la *Bibliothèque française* dit que *Francion* a trouvé la « vraie forme d'un roman » à l'inverse du *Polyandre* inachevé, il définit cette forme par une conception de la « catastrophe » qui vient de la poétique de la comédie et que les théoriciens du XVII<sup>e</sup> siècle étendent à tous les « Poèmes dramatiques » : il faut que « les personnages » aient fait « savoir leur fortune ». Le *Francion* s'achève en 1633 par la *conversio in tranquillitatem non expectatam* qui caractérise la comédie<sup>8</sup> : après bien des

5. D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, op. cit., II, 10 et IV, 8, p. 212-213 et 475.

6. *At vero nondum coactis in urbem Atheniensibus...*, Donat, cité par d'Aubignac, op. cit., III, 3, p. 269.

7. « Élégie à son livre » : « beau style bas, / Populaire et plaisant » convenable au sujet (l'amour) opposé à l'écriture de la tragédie.

8. Scaliger, *Poetices*, I, 9, cité par d'Aubignac, II, 9, p. 203.

agitations, la réconciliation, le mariage, la joie « extrême », la sagesse de la conciliation avec soi-même<sup>9</sup>. Le traître Ergaste est pardonné comme son homonyme dans les *Ménechmes* de Rotrou, comme l'est Éraсте à la fin de la *Mélite* de Corneille. C'est que, en exacte opposition avec la tragédie, la comédie rend amis ceux qui étaient ennemis<sup>10</sup> et c'est aussi que, en opposition au style pathétique, le style éthique qui est plutôt du côté de la comédie vise le *conciliare*<sup>11</sup>. Il faut même imaginer Hortensius heureux : lui est accordée pour finir une bonne place et le bonheur de vivre, comme Monsieur Jourdain, dans son rêve.

Si la référence à la comédie dans le préambule du *Francion* paraît appeler une lecture non littérale, c'est à cause d'un raisonnement qui semble étrange et qui ne l'est pas. *Francion* « imite » les comédies

[...] en toutes choses, mais il y a cela de plus que l'on y voit les actions mises par écrit, au lieu que dans les comédies il n'y a que les paroles, à cause que les acteurs représentaient tout cela sur le théâtre [...]

l'œuvre à la différence de la « simple comédie » étant faite « principalement pour la lecture ». Comment peut-on imiter la comédie « en toutes choses » en laissant de côté ce qui nous semble aujourd'hui essentiel, la représentation scénique ? C'est que la comédie, c'est aussi bien une *res* (des « sortes de Vies ») qu'un *modus repraesentandi* (l'« Image sensible et mouvante »)<sup>12</sup>. Pour saisir le comique, il faut revenir à la chose comique, en deçà du genre de la comédie, c'est-à-dire aussi aux *verba* convenables à cette chose. Or cela, c'est le « divertissant » et aussi le « naïf », notion centrale, comme l'a souligné Jean Serroy, dans l'esthétique revendiquée par Sorel romancier comique comme dans celle de Corneille auteur de comédie<sup>13</sup>.

### « Joyeux devis » et « peinture naïve »

Quand on parle du rire au XVII<sup>e</sup> siècle, on met parfois une référence en marge : *De risu*. Ce titre est celui que le Moyen Âge a donné à un passage du livre VI de l'*Institution oratoire* où Quintilien traite de la manière de susciter le rire (VI, 3). Quintilien associe le rire à la notion d'*urbanitas* et d'atticisme, il reprend la théorie de la bonne plaisanterie de Cicéron. Chez ce dernier, cette théorie entre dans la description du « style simple ». C'est en conclusion de

9. *RR*, p. 133-137 (« itinéraire » et sagesse finale de *Francion*).

10. Corneille, « Discours du poème dramatique », dans *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. III, p. 126 ; Aristote, *Poétique*, fin du chap. 13, 53a36-39.

11. Quintilien, *Institution oratoire*, VI, 2, 20 (voir Cicéron, *De Oratore*, II, 58, 236).

12. Scaliger, *Poetices*, *op. cit.*, III, 97, cité par d'Aubignac, II, 10, p. 209.

13. *RR*, p. 385-388.

l'inventaire des critères du « style simple » (75-90) dit encore « attique » (76 et 83) que Cicéron, dans *Orator*, parle des deux types de *sales*, *facetiae* et *dicacitas* (87-89). Plaute en est l'un des modèles. Ce style libre paraît facilement imitable sans l'être (76), il y faut de l'*ingenium* : « L'on n'écrit jamais mieux que quand on suit la Nature et son Génie » (*Francion*)<sup>14</sup>. Le style simple s'abaisse jusqu'au langage « commun » et à la langue familière du quotidien, dit la *Rhétorique à Herrenius*<sup>15</sup>, qui l'illustre justement par une histoire comique (une dispute dans un bain mettant en scène deux personnages à l'humeur opposée). Dans le livre I<sup>er</sup> du *De Officiis*, Cicéron range parmi les quatre sources de la beauté morale le *decorum* : c'est ce qui dans la vie règle le bon usage du jeu et de la plaisanterie, qui ne doit pas être vulgaire, mais du genre *elegans*, *urbanus*, *ingeniosus*, *facetus*. Mais la bienséance de la vie trouve son modèle dans la manière adaptée dont les poètes font parler les personnages dans la fiction<sup>16</sup>. Plaute, le père du comique, est donné en modèle. Le style « naïf » est donc le style de la représentation plaisante et transparente et aussi de la variété rendant compte de la variété des hommes. C'est ce que revendique Sorel : avoir représenté dans le *Francion* « aussi naïvement qu'il se pouvait les humeurs, les actions et les propos ordinaires de toutes les personnes que j'ai mises sur les rangs », « faire parler chaque personnage selon son esprit<sup>17</sup> ».

Mais c'est dans un dialogue familial que Cicéron développe considérablement l'étude de la bonne plaisanterie, dans le livre II du *De Oratore*<sup>18</sup>, où il confie à César la tâche d'en exposer un véritable petit traité. Le grand style est l'idéal du discours public défendant une grande cause, mais le style simple est l'idéal de la conversation dans l'*otium*. Dans le livre III, Crassus donne comme modèles Plaute et Nérius<sup>19</sup>. L'utilisation de Plaute comme exemple du style simple ouvre une des traditions qui assimileront la classification des styles rhétoriques et des registres poétiques : Plaute opposé à Virgile<sup>20</sup>. Or ce dialogue est réécrit à la Renaissance par Castiglione dans le *Livre du courtisan*. C'est Bernardo Bibbiena, auteur comique (la célèbre *Calendria*), qui prend le rôle

14. *RR*, p. 193 (« la définition d'un style dont la forme rejoint la leçon morale du roman »).

15. IV, II et 14. Voir *Francion*, « Avis au lecteur » de 1633 : « écrire simplement, comme si l'on parlait ».

16. I, 97-98.

17. *RR*, p. 127, 194-195 (analyse des parlures dans le *Francion*), *RR*, p. 194, n. 160 (reproche à Barclay dans « remarques » du *Berger extravagant*) ; « la naïveté de la comédie veut cela » ; *Francion*, II, Paris, Gallimard (Folio), p. 135.

18. II, LII, 216-LXXXI, 291.

19. III, XII, 45.

20. Corneille, avis au lecteur de 1634 à *La Veuve* : « Plaute n'a pas écrit comme Virgile et ne laisse pas d'avoir bien écrit ». Voir aussi l'*Excusatio*.

de César<sup>21</sup>. Est proposée une taxinomie des *facezie*, mot où l'on reconnaît les *facetiae* de Cicéron, la *facetia* qui est la marque de Plaute<sup>22</sup>. Castiglione reprend la distinction de Cicéron entre la bonne plaisanterie et la plaisanterie vulgaire, ces « narrations pleines de bouffonneries basses et impudiques pour apprêter à rire aux hommes vulgaires » que refuse Sorel dans l'avertissement au lecteur de *Polyandre*<sup>23</sup>. Il passe cependant de deux à trois sortes de « facéties ». Le propos développé de l'histoire drôle (*urbanana e piacevole narrazion continuata*), le bref trait d'esprit (*breve detto acutissimo, arguto motto*) reprennent la pointe (*genus facetiarum peracutum et breve*) et le propos plaisant développé (*aequaliter in omni sermone*) de Cicéron<sup>24</sup>. S'y ajoute la *burla*, le « bon tour », sujet par excellence de l'histoire comique.

Il faut donc encore prendre à la lettre Sorel quand, dans l'avertissement au lecteur de *Polyandre*, qui constitue comme l'a dit Jean Serroy une « théorie du roman<sup>25</sup> » (la « vraie Histoire comique » comme « peinture naïve de toutes les diverses humeurs des hommes », d'un « style facétieux, que l'on souffre en ce lieu-là »), il dit s'appuyer sur les « préceptes des meilleurs Auteurs ».

Mais cette tradition éclaire aussi le lien de l'histoire comique avec le dialogue familial, dont elle ne se dégage que peu à peu comme le montre *Roman et Réalité*<sup>26</sup>. Deux modèles ainsi s'affrontent : le dialogue à bâtons rompus (le « caquet perpétuel ») émaillé de contes frivoles dont les personnages eux-mêmes sont des conteurs potentiels, des « répertoires<sup>27</sup> », et la grande forme narrative où s'enchaînent des discours (*Énéide*) ou des conversations (*Astrée*)<sup>28</sup>, et dont l'ordre est non chronologique (*ordo artificialis* épique opposé à l'exposé des faits naturel du style simple)<sup>29</sup>.

Cette tradition éclaire enfin le lien entre histoire comique, comédie et santé morale. Castiglione commence son passage sur les facéties par un éloge du théâtre et dit que spectacles et banquets permettent de « donner relâche

21. Livre II, XLIV-XC.

22. On reconnaît une pièce qui est vraiment de Plaute *filio atque facetia sermonis*, selon Aulu-Gelle (III, III, 11).

23. *RR*, p. 385. Ce refus va faire appeler le style simple un style moyen contre la définition de la tradition rhétorique. D'où les personnages de condition « moyenne » chez Corneille et Sorel : *RR*, p. 393, *RR*, p. 397 n. 40.

24. *De Oratore*, II, LIV, 218.

25. *RR*, p. 385, intertitre.

26. *RR*, chap. III et notamment p. 226 (genre où classer les *Aventures du baron de Faeneste*) et p. 276-277 (*Les Caquets de l'accouchée* et la tradition du « devis » du siècle précédent).

27. *RR*, p. 370 : le page de Tristan passe son temps à la cour « à lire et à débiter des contes frivoles » et devient « le vivant répertoire des facéties ». Le mot de « répertoire » sera cher à Saint-Simon, dont il faudrait montrer que ses « mémoires sérieux » inventent un nouveau genre, oxymorique : l'Histoire comique et vraisemblable.

28. Sorel, *Bibliothèque française*, 1664, p. 158.

29. *RR*, p. 469 (reprise de l'*in medias res* dans *Roman comique*).

aux esprits fatigués», de trouver «quelque remède et médecine pour se recréer<sup>30</sup>». C'est le thème de l'eutrapélie aristotélicienne<sup>31</sup>, enrichi par la valorisation latine de l'*otium* (l'eutrapélie n'est que la version grecque de la *festivité* et de l'*urbanité*)<sup>32</sup>, celui de l'«honnête divertissement», c'est-à-dire moins d'abord du divertissement épuré que du divertissement légitime parce qu'il est repos mérité et utile à la santé. C'est le «lieu» fondamental de la défense du théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>33</sup>.

*Le Livre du courtisan* est souvent rangé au nombre des documents illustrant la «civilisation des mœurs» conçue à la façon de N. Elias comme un renforcement de la répression des pulsions et un refoulement de la liberté populaire<sup>34</sup>. Il est en fait la reprise humaniste de la théorie antique de l'art de vivre dans le temps libre fait pour les «ris et des jeux». Noël du Fail, dans un recueil d'histoires plaisantes qu'il appelle justement *Les Baliverneries d'Eutrapel*, rappelle le sens et la légitimité de l'eutrapélie :

Combien de gens autrement empêchés aux affaires graves et politiques, qui se réservent quelques heures pour jouer du Luth, ou Viole, écrire une épigramme ?

La liaison entre l'eutrapélie, la chose comique et le style *humilis* y est explicite : loin des «choses élevées ou enflées», on s'occupera des «humbles et abaissées<sup>35</sup>».

La littérature facétieuse, quand elle met en scène le «genre de vie» non-héroïque de la ville et du village, est une littérature humaniste, qui montre l'importance du futile et le sérieux du jeu. Elle ne manque pas de rappeler que le rire est le propre de l'homme : «il ne faut oublier d'être homme<sup>36</sup>». Elle montre bien son appartenance à cette tradition du style simple et de l'eutrapélie par la liste de ses mots-clés, souvent mis dans les titres mêmes : *histoire facétieuse* ; *honnête propos*, *plaisant et plein de gaillardise* ; *faits et tours joyeux* ; *rencontres subtiles pour rire en compagnie* ; *contes et discours facétieux* ; *histoires*

30. I, XLV.

31. *Éthique à Nicomaque*, IV, 8 ; IV, 14 et *Rhétorique*, II, 12, 16.

32. *Urbanitas, lepor, festivitas, facetia*, *Thesaurus* de R. Estienne ; *eutrapelia id est urbanitas*, Heinsius, «*ad Horatij de Plauto et Terentio judicium, Dissertatio*».

33. Montaigne, *Essais*, I, 26 (éloge du théâtre) ; Guez de Balzac, «Discours 2», *Œuvres diverses* [1644], éd. R. Zuber, Paris, Champion, 1995, p. 79 (échapper à la mélancolie) ; *L'illusion comique*, V, 6, v. 1789-1792 ; dédicace d'*Horace* à Richelieu ; La Mesnardière, *La Poétique*, «discours» d'introduction, («passe-temps») ; d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, *op. cit.*, I, 1, p. 42-43. L'eutrapélie est au centre de la «lettre» en défense du théâtre contre laquelle Bossuet écrit.

34. *RR*, p. 201 et n. p. 175-177.

35. *Conteurs français du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), p. 666-667. *Dimissus* est un des adjectifs qualifiant le style simple, comme *humilis* (voir la *Rhétorique à Herrenius*).

36. N. du Fail, *Les Baliverneries d'Eutrapel*, *op. cit.*, p. 666.

*ingénieuses dignes de l'élite des beaux esprits; beau tour; trésor de récréation; chasse-ennui; histoire plaisante et récréative*<sup>37</sup>...

Le festin, le théâtre, la fête (et pas seulement le carnaval)<sup>38</sup> sont des nécessaires « dimanches de la vie », comme l'histoire comique; il n'est donc pas étonnant qu'ils apparaissent si souvent dans cette dernière<sup>39</sup>.

On voit dans les musées une peinture noble du XVII<sup>e</sup> siècle qui est selon l'expression reprise de Claudel une « école du silence », c'est celle des « tableaux d'histoire ». Mais il y a aussi une peinture « comique », miroir de la vie commune et de ses simples plaisirs. Hegel devant les « scènes de genre » de la peinture du Nord s'émerveillait de leur « naïve gaieté », parlait de « Dimanche de la vie<sup>40</sup> » et allait jusqu'à en oublier le tragique de l'existence: « Des hommes doués d'une pareille humeur ne peuvent être foncièrement mauvais ou vils. »

### « Advenu ou non advenu »

Sorel dans l'avertissement au lecteur de *Polyandre* mêle à sa définition de la « vraie Histoire comique » des explications déconcertantes de désinvolture concernant le nom de ses personnages. Certains noms, grâce à des radicaux grecs, ont une signification (ce ne sont pas des noms utilisés dans la vie au XVII<sup>e</sup> siècle, ni même de vrais noms grecs: ce sont des noms forgés; la « peinture naïve » ici n'est pas directe, l'histoire comique imite non la vie, mais les « anciens auteurs » de la comédie imitation de la vie). Sorel nous signale qu'un des noms cependant ne veut rien dire, mais qu'il sera remplacé par un autre dans une prochaine édition: le lecteur a donc la liberté de le faire par avance mentalement. Il signale enfin que d'autres noms ne veulent rien dire du tout, comme s'ils étaient choisis au hasard.

On comprend la profondeur de la facétie en s'apercevant qu'on la retrouve dans d'autres textes comiques. Dans *Les Nouvelles Récréations et joyeux devis* (1558), Bonaventure des Périers invite le lecteur à ne pas se poser de question (« point de sens allégorique, mystique, fantastique ») et à puiser dans la diversité sans ordre du livre au hasard de son humeur<sup>41</sup>. Il invite surtout à ne pas se poser de question ni sur les noms propres ni sur la réalité ou non des histoires:

Qu'on ne me vienne non plus faire des difficultés: « Oh! ce ne fut pas cestui-ci qui fit cela. O! ceci ne fut pas fait en ce quartier-là. Je l'avais déjà ouï conter! Cela

37. *RR*, p. 209 (et n. 1 et 2), 212, 213, 331.

38. *RR*, p. 198 (la noce carnavalesque du *Francion*).

39. *RR*, p. 413 (Mormon « Controleur général des festins de France »), *RR*, p. 165, 172 (*Francion* né le jour des Rois, rôle des « fêtes et dimanches » dans le *Francion*).

40. Repris en épigraphe par R. Queneau dans cette histoire comique qu'est *Le Dimanche de la vie*, Paris, Gallimard, 1952.

41. Première nouvelle en forme de préambule, *Conteurs français du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 368.



fut fait en notre pays. » Riez seulement et ne vous chaille si ce fut Gaultier ou si ce fut Garguille. Ne vous souciez point si ce fut à Tours en Berry, ou à Bourges en Touraine : vous vous tourmenteriez pour néant ; car, comme les ans ne sont que pour payer les rentes, aussi les noms ne sont que pour faire débattre les hommes. Je les laisse aux faiseurs de contrats et aux attenteurs de procès. Et puis j'ai voulu feindre quelques noms tout exprès pour vous montrer qu'il ne faut point pleurer de tout ceci que je vous conte, car peut-être qu'il n'est pas vrai.

La fin du texte rappelle les apparentes contradictions de Sorel disant à la fois qu'il livre

[...] des aventures [...] modernes et arrivées à Paris » et que « ces livres-ci étant d'invention d'esprit, il ne faut pas penser y trouver toutes les vérités, que l'on imagine, vu que l'on est pas obligé d'y en mettre, et que l'on se peut contenter de choses vraisemblables.

La réflexion sur le nom est, on le voit, indissociable d'une notion fondamentale pour le roman comme pour le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle, celle de la « vraisemblance » d'une « histoire véritable » qui est en même temps pure « production de l'esprit ». D'Aubignac dans sa *Pratique* réécrit l'histoire de la comédie grecque antique en en faisant le mythe d'origine de la représentation vraisemblable et dans cette rêverie historique, le nom tient une importance capitale<sup>42</sup>. La comédie utilise d'abord des « noms véritables », parce qu'elle est « dans son origine », toute proche de la « poésie satyrique » et aussi de la tragédie qui lui donne l'exemple de « recevoir des Acteurs » (en plus du chœur). Pas de séparation quasiment alors entre la représentation et la vie. Ensuite, pour éviter les dissensions publiques, elle supprime les noms véritables (comédie moyenne), puis les « Actions » de la vie (comédie nouvelle et comédie latine) : elle devient « production de l'esprit » et peut alors être « la peinture et l'imitation des actions de la vie commune » :

[...] tout ce qui se faisait sur le Théâtre, était considéré comme une histoire véritable, à laquelle ni les Spectateurs ni la République n'avaient aucune part.

Cette importance donnée au nom trouve sa référence chez Aristote : sa théorie de la « poésie » comme fiction représentant les actions des hommes passe par une réflexion sur le nom au début du chapitre IX de la *Poétique*<sup>43</sup>. L'histoire utilise des vrais noms propres (des noms attestés), la comédie utilise de faux noms propres (des noms « pris au hasard »). C'est que l'une dit le vrai et que l'autre est la fiction. Mais la fiction a pour Aristote une supériorité paradoxale sur le véridique : elle contient plus de connaissance, car elle concerne le général, et non, comme l'histoire, le particulier. Aristote va jusqu'à

42. I, 7, *op. cit.*, p. 88-91.

43. 51a36-51b26.

montrer que la tragédie utilise souvent des noms attestés, mais que de droit elle peut recourir à des noms « forgés ». C'est que la représentation littéraire est sous le signe du vraisemblable, le vrai dans la tragédie valant moins comme vérité que comme procédé du convaincant (cela s'est passé, donc c'est possible)<sup>44</sup>. Il faut donc rapprocher ce passage de la poétique de ce que dit Aristote dans sa rhétorique de l'exemple et de sa typologie. Dans le chapitre XVII, Aristote fait, comme Sorel, du choix des noms une étape ultime et accessoire : on compose l'intrigue, puis on ajoute épisodes et noms<sup>45</sup>.

Le nom littéraire (même quand il est attesté) est là, dit Aristote, pour le persuasif : la représentation littéraire n'est donc pas du côté de la dialectique, mais de la rhétorique. C'est ce dont se souvient Montaigne dans le fameux et savoureux chapitre « De la force de l'imagination<sup>46</sup> », chapitre émaillé de « contes frivoles » de sexe, de pets et de purge. Montaigne s'y met même en scène comme auteur d'une *burla* de « magie sans magie » pour la bonne cause : comme Francion aux paysans, il distribue paroles de vérité et faux médicaments<sup>47</sup>. Le passage rappelle celui des *Nouvelles Récréations et joyeux devis*. Ce titre, il est vrai, pourrait servir à nommer les *Essais*, qui sont bien une enquête « comique » sous la forme variée du « devis », « une chose particulière pour plaire aux amis<sup>48</sup> ». Pour illustrer le bon *jocandi genus*, Cicéron au livre I<sup>er</sup> du *De Officiis*, ne donne-t-il pas en modèle en même temps que Plaute et la comédie ancienne des Grecs la philosophie socratique et les mots d'esprit des grands hommes (*apophthegmata*) recueillis par Caton ?

Montaigne dans la première édition se contentait de conclure le chapitre en rejetant la responsabilité de la véracité de ses « histoires » sur leur « source ». On sait qu'il écrit de seconde main, en marges d'autres livres. En 1588, il ajoute :

Les discours sont à moi, et se tiennent par la preuve de la raison, non de l'expérience. Chacun y peut joindre ses exemples : et qui n'en a point, qu'il ne laisse pas de croire qu'il en est, vu le nombre et la variété des accidents.

Philosophie de la non-communication à l'être des choses, propos aristotélicien (à moi la dialectique, à vous la rhétorique), esthétique « comique »

44. Sont ainsi d'un aristotélisme extrême l'abbé d'Aubignac, qui étend la vraisemblance de la comédie à tous le théâtre (« C'est une maxime générale que le vrai n'est pas le sujet du Théâtre », I, 2, *op. cit.*, p. 123-126, il s'autorise de ce principe pour condamner la représentation de l'horreur vraie) et Chapelain, à toute représentation. Mais le plein classicisme réagira à l'hégémonie du « comique » qui résulte de cette position : voir le *Dialogue des héros de roman*, où Boileau reprend justement la question du Nom.

45. 55b12-55b14.

46. I, 21, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), p. 104-105.

47. *RR*, p. 143.

48. *Francion*, *op. cit.*, VIII, p. 383.

aussi : dans le *Francion* les lecteurs sont censés avoir ajouté « quelques contes de leur invention qu'y s'y trouvèrent à propos<sup>49</sup> ». Un long « allongail » est donné à cette fin de chapitre en 1595, commençant ainsi :

Si je ne comme bien, qu'un autre comme pour moi.

Aussi en l'étude que je traite de nos mœurs et de nos mouvements, les témoignages fabuleux, pourvu qu'ils soient possibles, y servent comme les vrais. Advenus ou non advenus, à Paris ou à Rome, à Jean ou à Pierre, c'est toujours un tour de l'humaine capacité, duquel je suis utilement avisé par ce récit. Je le vois et en fais mon profit également en ombre et en corps. Et aux diverses leçons qu'ont souvent les histoires, je prends à me servir de celle qui est la plus rare et mémorable.

« En ombre et en corps » : Montaigne s'oppose à la conception platonicienne reprise par Augustin (et que l'« antihumanisme chrétien » utilisera contre le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle) de la représentation comme copie d'une copie, ombre ou fantôme d'un monde sensible lui-même illusoire. Il suit donc peut-être la position aristotélicienne de l'histoire « fabriquée », comme porteuse de général. Mais le chapitre finit sur une allusion à une *fabula* qu'il ne nous raconte pas :

Il n'est pas dangereux, comme en une drogue médicinale, en un conte ancien, qu'il en soit ainsi ou ainsi.

Cet *arguto motto* résume les exemples de « l'étroite couture de l'esprit et du corps » et de la « force de l'imagination » pour guérir. Il permet aussi de finir sur une « récréative » conciliation des opposés, loin de la véhémence de ceux qui nomment par les vrais noms, les « faiseurs de contrats » et les « attenteurs de procès », et tous ces tragiques individus qui font « débattre les hommes » et que dénonce Bonaventure des Périers<sup>50</sup>. Il s'agit aussi d'un motif comique typique (le médicament du charlatan) et même emblématique (le comique comme médicament, « tombeau de la mélancolie »), mais aussi d'un motif philosophique essentiel pour penser la puissance de l'illusion<sup>51</sup>.

« Commer » à la place de Montaigne philosophe demanderait un long développement. On préférera conclure en notant le parti pris de Montaigne

49. « Avis au lecteur » de 1633.

50. *RR*, p. 386-387 (l'« illusionnisme » du romancier opposé au protocole judiciaire « Toute la vérité, rien que la vérité ») et *RR*, p. 249 (d'après *Les Aventures satyriques de Florinde*, le « satyrique » peut « nommer les choses par le nom », il est d'inspiration stoïcienne).

51. Platon, *Gorgias*, 465a-b ; Gorgias, *Éloge d'Hélène*, § 14. Le précepte de Quintilien selon lequel il faut dissoudre les affects tristes par le rire vient de Gorgias cité par Aristote (*Rhétorique*, III, 18, 7), il est présent dans l'*Éloge d'Hélène*, § 8 et donne lieu à un art complet élaboré par Antiphon (*technê alupias*, fr. A 6). Sur la sophistique comme moyen de penser l'« illusion comique » au XVII<sup>e</sup> siècle, voir par exemple Guez de Balzac, « Discours quatrième » sur la comédie, *Œuvres diverses* [1644], éd. R. Zuber, Paris, Champion, p. 130-131.

conteur: « Et aux diverses leçons [versions] qu'ont souvent les histoires, je prends à me servir de celle qui est la plus rare et mémorable. » C'est exprimer là un paradoxe fondamental de l'histoire comique. Le personnage comique, on l'a vu, trouve sa valeur morale par généralité, c'est-à-dire dans son inexistence même. En même temps, il n'intéresse qu'en étant « rare et mémorable ». C'est cette ambiguïté qu'on trouve chez Sorel énumérant les « caractères » de *Polyandre* dans la *Bibliothèque française* et les appelant des « Originaux » ou utilisant le superlatif tendant à transformer un type un individu sans pareil: « l'un des plus grands débauchés de Paris », « un des plus grands fanfarons qui fût en France », « l'un des plus grands parasites et le plus grand goulu qui fût jamais<sup>52</sup> ».

L'ambiguïté de l'advenu » et du « non advenu » dans les histoires comiques renvoie donc à la question de la vraisemblance, mais plus profondément encore, comme le suggère le passage de Montaigne et comme en témoigne par exemple la *Bibliothèque française*, à la question de l'exemple », et donc à celles du statut du personnage, de la morale de la fiction, du rapport de la littérature et de la vie.

À travers la pensée du comique, ce qui est en train de naître, comme nous l'a appris *Roman et Réalité*, c'est bien, le romanesque moderne.

52. *RR*, p. 398-399 (le statut ambigu du personnage dans *Polyandre*), *RR*, p. 368-369 (*Le Page disgracié* et la vie romanesque).